

シャガールの「磔刑像」について

| | |
|-----|---|
| 著者 | 真野 宏子 |
| 雑誌名 | 共立女子大学文芸学部紀要 |
| 巻 | 66 |
| ページ | 51-79 |
| 発行年 | 2020-02 |
| URL | http://id.nii.ac.jp/1087/00003362/ |



シャガールの「磔刑像」について

ま の ひろ こ
真 野 宏 子

「今やそのときである。ユダヤ民族が二千年の間虐待されてきた十字架から解放されない限り、どのような世界会議も成功しない」（シャガール「戦争の終結」1945年5月）⁽¹⁾。

南フランス、ニースにマルク・シャガール美術館⁽²⁾がある。1973年、現存作家としてはフランスで初めてとなる国立の個人美術館の誕生であった。これに対して批判がなかったわけではない。なるほどシャガールは亡命後にフランス国籍を得、85年にニース近郊のヴァンスで亡くなっている。しかし、彼は1887年にロシアのヴィテブスクにユダヤ人の子として生まれたのであって、生粋のフランス人ではない。現在ヴァンスの丘のカトリック墓地に埋葬されているが、2度目の妻がユダヤ教からカトリックに改宗したためそうなったのであって、彼自身は生涯ユダヤ教徒であった。こうした事情が、美術館設立への妨げとして働いたのである。

もともとヴァンスの小さな礼拝堂再興のため、シャガールがその壁面と聖物納室を飾る作品を構想し、1955年から11年をかけて「聖書の言葉」と名づけた『旧約聖書』に主題をとった17点の大作を描いていた⁽³⁾。しかし礼拝堂を所轄するカトリック大司教は、一部があまりに官能的で礼拝堂にはふさわしくないと、連作の受け取りを拒否してしまう。当時の文化相で作家のアンドレ・マルローは、作品を国家に寄贈するようシャガールにもちかけ、これらを展示する美術館の設立に奔走することとなった。美術館の起工は1969年なので、66年に完成した連作が行き場を失ってからかなり早い段階で美術館の計画が軌道に乗ったことがわかる。「ロシア系ユダヤ人」のために、しかもその評価も定まったとはいきれない存命中の画家のために国立美術館を設立することへの反発も起きた⁽⁴⁾。しかしマルローは、パリでも歴史ある国立オペラ座「ガルニエ宮」の新しい天井画装飾を多くの非難を押し切ってシャガールに依頼し、1964年には鮮やかな作品（図1）⁽⁵⁾を天井に据えつけさせて反対意見を黙らせている。こうした経緯を盾に、マルローは今回も自分の

信念を通したのだった。

シャガールは本名をモイシェ・セガルといい（モイシェは彼の母語イディッシュ語でモーセの意）、主に東欧・ロシアに住むユダヤ人⁽⁶⁾のイディッシュ語文化圏で育つ。名前を西欧風に変えた⁽⁷⁾とはいえ、ロシア系ユダヤ人の出自をとくに隠すこともなく、同郷の妻をもち（2番目の妻もロシア系ユダヤ人だった）、生涯にわたり同胞とのつきあいも好んだ。ユダヤ的主題を作品に描き込むことも多く、それが彼の特徴のひとつとなっている。重力から解放された恋人達やユニークな動物、色とりどりの花束が、素朴な田舎と華やかな都会の風景の入り混じる鮮やかな画面いっぱいに謳いあげられた作品で、「愛と夢の画家」「幻想の画家」「色彩

の魔術師」などと称され、彼は20世紀後半には世界的にも人気の画家となった。1977年には、フランスで最も名誉ある勲章で、一国の元首以外には授与されなかったレジオン・ドヌール・グラン・クロワ賞が授与され、7月の画家90歳の誕生日には教皇パウルス6世からお祝いのメッセージも届けられた。すでにソヴィエト政府も態度を軟化していて、73年にはシャガールを正式に招待し、画家念願の帰国が50年ぶりに実現した⁽⁸⁾。

しかしそうした晩年の輝かしい活躍とは裏腹に、彼は二度の世界大戦とロシアでの革命に翻弄され、辛くも生き延びてきた人物である。1917年のロシア革命時、革命政府によってユダヤ人にも市民権が認められ、国内移動や職業選択の自由が可能となったという朗報が、パリから一時帰国中のシャガールにもたらされた。さらに折からの革命政府による文化・芸術刷新の動きは、彼に美術行政への参画を促し、美術学校校長の職を用意した。ところが芸術家同士の確執や文化政策の大幅な変化によって、彼は次第に仕事を制限され居場所を失い、1922年にソ連からの亡命を選択する。ベルリンを経て、23年より住み続けたフランスで国籍を取得できたのは、37年になってからである。ところが、ヴィシー政権下の41年にはフランス国籍を剥奪され、警察に一時収監される事件も起きる。同年6月、夫妻はかろうじてアメリカに亡命した。第二次大戦終結後の48年8月、彼は正式にフランスに「帰国」する。その後世界各地で展覧会が催され、公的な大型の注文も続き、



図1 シャガール《オペラ座天井画》1964年
約2200cm² パリ、オペラ座ガルニエ宮

戦後間もなくシャガールは国際的な名声を確かなものとした。やがてそれは冒頭の美術館設立へとつながっていくのである。

本稿では、彼がそのような平和で順風満帆な後半生を迎える前、1938年の《白い磔刑》(図2)以降しばしば描かれるようになった、「キリストの磔刑像」について考察する。それは戦争を挟むこの時期の彼の主要なモチーフとなり、戦後も繰り返し取りあげられてきたものである。同時代のシャガールは多くの作品にメッセージを託すようになった。30年代後半、シャガールにも危機が忍び寄っていたが、それでも彼は自身の置かれた立場を表明し、ピカソが《ゲルニカ》で行ったように、政治的メッセージを込めた作品を描かずにはいられなかった。戦争とそれにまつわるユダヤ人の悲劇がシャガールを駆り立てたのである。

1985年のシャガールの死とパレスチナおよびグラスノスチ推進路線、91年のソ連

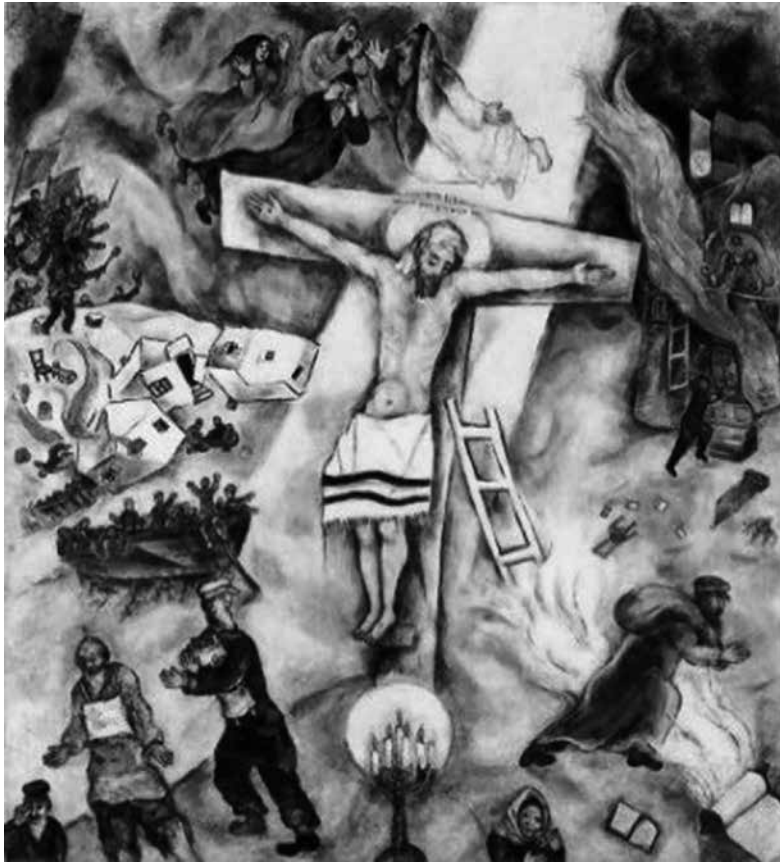


図2 シャガール《白い磔刑》1938年(1938-40年?) カンヴァス、油彩
154.3×139.7cm シカゴ美術館

崩壊など、立て続けにシャガールを取り巻いていた社会が変わってくると、それまで公にされず、むしろ秘匿されていた膨大な資料が発掘され発表され始めるようになった。それに伴い「愛と夢の画家」「幻想の画家」とは異なるシャガールの多様な面が浮かびあがってきている⁽⁹⁾。この方面の研究も徐々に進み、上記の作品についての新知見も発表されている⁽¹⁰⁾。こうした研究や資料を踏まえ、本稿ではまず第二次大戦前後の「磔刑像」が自身の政治的メッセージを込めた作品であることを確認する。それら「磔刑像」には、キリストがユダヤ人であることを強調している点も指摘されている⁽¹¹⁾。次いでユダヤ人であるシャガールが生涯にわたり「磔刑像」を描き続けた意味を考察し、各国のユダヤ人政策とそれに対応した彼の意図を紐解きたい。

1 シャガールの「ヨベル」：1937～38年のシャガール

シャガールは1937年7月、50歳の誕生日を迎えようとしていた。ユダヤ教にとってのそれは「ヨベル」といって大切な祝祭の年に当たる。シャガールはこの年が記念すべき年になるよう、構想を膨らませていた。1922年の夏以来叶なかったロシアへの帰国を果たし、回顧展を開くこと、故郷ヴィテブスクで妹達や恩師、友人達と再会を祝うこと。これが彼の強い願望だったようだ⁽¹²⁾。また、翌38年に画業30年を迎えることも重要だった。彼は1908年を画家人生の始まりと考えており⁽¹³⁾、ロシアへ帰郷し50歳の誕生日に重ねて祝うことを切望していた。それは37年1月に、恩師イエフダ・ペンへ突然手紙を出したことに表れている。住所もわからず、「ヴィテブスク市」と書いて投函した手紙には、誕生日に故郷での再会を懇願し、自分を忘れないでほしいと綴っている⁽¹⁴⁾。

ペンは、習慣通りロシア風に名を改めユーリ・モイセヴィッチ・ペンと名乗り、ヴィテブスクに「油彩画・素描画学校」を構えていたユダヤ人で、中等学校に通うシャガールの最初の師でもあった。穏やかで人望も厚く、シャガールがこの手紙を出した37年には82歳にもかかわらず、かつてシャガールがヴィテブスクに創設した美術学校に教師として招いた時のまま、教鞭をとっていた。写実的な風俗画を描いて、当時の社会主義リアリズムともうまく折り合いをつけていた。シャガールは恩師の後押しがあれば帰国が叶うと思ったのかもしれない。

加えてシャガールは、同37年の夏、パリで開催される万国博覧会のソヴィエト館に、ロシアを代表する現代画家のひとりとして作品を飾らせてもらおうという淡い期待を抱いていたふしがある⁽¹⁵⁾。さすがに亡命画家の身勝手な願望が実現するはずもなく、すでに15年を暮らし、ようやくこの年に国籍を与えられたばかりのフランスからも出品の依頼はなかった⁽¹⁶⁾。それでも彼は同じ万博に、題名は不明ながら作品を展示してもらうことには成

功した。世界イディッシュ文化同盟が組織したイスラエル館（ユダヤ館）での展示がそれである⁽¹⁷⁾。

一方、36年のスペイン内乱勃発後、ピカソは人民戦線（共和国）政府を支持し、パリに住み続けながらもパリ万博のスペイン館に作品を展示することが決まっていた。しかも展示された作品は、同年4月フランコ政権と共謀したドイツ空軍による無差別爆撃という同時代の大事件にいち早く抗議してみせた大作《ゲルニカ》だった。ヘルトも推測するように、シャガールはピカソ同様、ユダヤ人への軋轢がさらに強まっていくこの時代だからこそ、反ファシズム・反戦・平和を強く希求する意思を、現存する国家ソヴィエトの代表として訴えたかったと思われる⁽¹⁸⁾。

そもそもスペイン館は、36年7月にスペイン内乱を起こしたフランコ將軍率いる臨時政府に対立する人民戦線（共和国）政府が建設したパヴィリオンであって、政治色がきわめて強い。ホアン・ミロやアルベルト・サンチェスの大作が展示され⁽¹⁹⁾、ルイス・ブニエルのスペイン内戦をテーマにした映画も上映された。

フランコ將軍は36年末までに全右翼、教会の支援を受け、スペインの最高指導者になっていた。それを支援したのがヒトラーのナチス・ドイツ、ムソリーニ率いるイタリア、サラザールのポルトガルであって、とくにドイツとイタリアの支援は強力だった。フランコ政権と戦う人民戦線側に協力する国際義勇団がヨーロッパ各地やアメリカで組織されたものの、ドイツ、イタリアのファシズム政権の前に力及ばず、人民戦線政府が支援を求めたのが、共産国家のソヴィエトであった。スペインでは内戦の果てに、今やファシズムが全土を覆おうとしている。ドイツにあっては33年1月のナチスによる政権掌握後、翌月の国会議事堂焼打ち事件で共産党が首謀者とされ、反ユダヤ、反共産の流れがますます加速していた。当時ソヴィエトは対ドイツ政策もあってユダヤ人擁護を打ち出しており、国際的には反ファシズムの立場を表明していたのである。

ドイツでは同じ33年4月に「文化的ポリシェヴィズムの絵画」と称する展覧会がマンハイムで、9月には「頽廢芸術展」がドレスデンで開催されて、シャガールの作品も陳列された。以前から前衛芸術を非難する動きが高まっていたが、この年を境にナチスが否定した作品は何であれ徹底的な弾圧を受けることになる。それはやがて37年にミュンヘンを皮切りに開かれる、より大規模な「頽廢芸術展」へつながっていく⁽²⁰⁾。写實的でも道德的でもない絵を描くという以前に、ロシア系ユダヤ人というシャガールの出自はそれだけで「文化的ポリシェヴィズム」「頽廢」の烙印を捺されるに十分だった。

一方、先の恩師への手紙ののち、彼はロシアへの帰国がはかない夢であり、自身が危険極まりない状況にあることを突きつけられる。17年のロシア革命後まもなく前衛芸術とも袂を分かち、34年には社会主義リアリズムを政府公認の文化政策として打ち出してい

たポリシェヴィキ政権は、ユダヤ人への締め付けを再び強化していた。ユダヤ人ペンへの突然の親しげで思わせぶりともとれる手紙を送った1ヵ月後、恩師はアパートで惨殺された。裁判で甥、姪、学生の仕業と断定されたが、国家機密警察の行為にはほぼ間違いのないという⁽²¹⁾。シャガールがどこまで真実を認識できたかは不明である。ペンの遺族に送った追悼の手紙には、謝罪も反省の言葉もない⁽²²⁾。気づかないふりをしてソ連の監視を逃れるつもりだったのかもしれない。ただ、彼もいよいよ国家による後ろ盾が必要であると思い知らされただろう。フランスでもナショナリズムの高まりで、東欧から亡命するユダヤ人への排斥運動が激しくなっていた。フランスに住んで10年を経た33年、友人や支持者にも恵まれ、すでに国際的に知られる画家になっていたにもかかわらず、彼は市民権を申請するが拒否されていた。ロシア革命直後の18年から約2年間、彼がヴィテブスクでポリシェヴィキ政権下の芸術人民委員を務めていたからだとされた。自分のためにも家族のためにも、彼はフランス国籍の取得に全力を尽くすことになる。彼が念願のフランス国籍を取得できたのは、37年6月4日だった。

翌38年はドイツにおいてユダヤ人の排斥運動が加速した年である。6月15日、ドイツ軍によって1500人のユダヤ人が強制収容所へ連行され、6月9日にはミュンヘンで、8月10日にはニュルンベルクでシナゴグの破壊があった。10月末になると在独のポーランド系ユダヤ人の国外追放が徹底されてゆく。ポーランドでも彼らを受け入れる状況になく、結果ユダヤ人達は行き場を失っていた。クリスタル・ナハトの事件⁽²³⁾はこの流れのなかで起き、その後ユダヤ人迫害は深刻度を増し、ホロコーストへ一気に傾いていくことになる。

2 《白い磔刑》

このような時期のパリで《白い磔刑》(図2)は描かれた。画面中央、ちょうど天からの白い光が射すなかに、十字架に処せられたキリストが描かれている。

キリストの頭上には「INRI」の文字が記され、その下にはイエスの母国語であるアラム語で「イエシュ・ハ・ノツリ・マルカー・デフダイ」という文字も書き込まれている(図3)。「INRI」とは、伝統的なキリスト教美術において、「ナザレのイエス、ユダヤ人



図3 《白い磔刑》部分

の王 (IESUS NAZARENUS REX IUDAEORUM)」を示すラテン語の頭文字をとったものであり、下のアラム語も同じ意味を示すという。さらに「ハノツリ」は、圀府寺によれば、「ナザレの人」のほか「ナザレの一派」の意味ももち、「キリスト教徒」の含みがあるという⁽²⁴⁾。圀府寺が指摘するように、ヘブライ文字とはいえシャガール自身にもなじみのないアラム語による言葉は、アラム語を読み取ることのできる相手、少なくともヘブライ文字であることを理解でき、それがアラム語だと判断のつく相手、即ちユダヤ人に向けられたものであって、イエスがユダヤ人ながら「ナザレの人」つまり「キリスト教徒」であることを伝えていると考えられる⁽²⁵⁾。一方でシャガールは、キリストに伝統的な受難図にみられる荊冠を被らせたのではなく頭に布を巻かせ、腰にはユダヤ教のタリート（長方形の白い布）もしくは祈禱用のショールをまとうせて、はっきりとキリストがユダヤ人であることを示している。そのメッセージは当然全世界のキリスト教徒に向けられたものである。

これまでもシャガールは多くのユダヤ人を、ユダヤ人特有の生活を、彼らにのみ通じるイディッシュ語のことわざを用いて「超自然的」に表現してきた。磔刑を取りあげた最初の油彩画は1912年の《ゴルゴタ》とされるが、子供の姿⁽²⁶⁾であって、伝統的なキリストの磔刑とみなせる図像を扱ったのは《白い磔刑》が初めてのようである⁽²⁷⁾。しかも、この後繰り返し作品に登場する磔刑像は、殆どがユダヤ人であることを強調したキリストだった。

画面は全体に白と黒が支配的で、中央では天からの光も十字架（ここではT字形）もそれにもたせかけた梯子の色も白である。キリストの肌は薄い肌色がベースだが白い部分も多い。逆に、両手両足の聖痕からわずかに流れる血の色は目立たず、脇腹には聖痕すらないようだ。光輪も頭に巻かれた布も白く、2本の黒いストライプがある腰のタリートも白い。彼の足元、真下に置かれたメノラー（7本の枝をもつユダヤの燭台、ここでは6本）にも、小さな赤い炎とは別に白い円がろうそく全体を取り囲むようにつけられている。空も曇ったように白もしくは灰色のモノトーンで、画面下3分の2を占める地面は雪景色のごとく白い。左下方にボートが描かれているが、周囲は白く、あたかも氷に閉ざされたかのようなようである。ボートには難民と思われる人物が10人ほど乗っており、手を挙げ助けを求める者も、ぐったりとボートに身を預ける者もいる。オールと思しき棒が1本あるが、氷のような水面に突き刺さっていて、漕いでいるようには見えない。キリストの右上に描かれたシナゴグには火がつけられて、前面の扉から大きな炎が噴き出している。シナゴグの後方もしくは屋根の上に2本の旗があり、左の白旗には下の部分に塗りつぶされた模様（鉤十字）がわずかに透けて見える。もう一本の旗は上から白・青・赤とストライプに並ぶロシア国旗に似ているものの、上の白の部分には濁った赤色が薄く重ねられ、青色も黒味がかっている。シナゴグの手前には腕章をつけブーツを履いた兵士らしき男がいて、なかの聖櫃からトーラー（モーセ五書の巻物）に手を伸ばし掘み出そうとしてい

る。建物の手前、男の背後には椅子、シャンデリア、燭台、祈祷書らしきものが散乱している。キリストの右下では緑色の帽子と緑色の長衣をつけ白い袋を背に担いだ、さまようユダヤ人風の男が右側に逃げていく。黒い髭をつけたこの壮年の男は目をつぶり、真上で展開される惨事を悲しみ、手を合わせているようでもある。その足元に転がるトラーの巻いた部分から、上の炎に似た形状の白い「気」のようなものが出て緑の服のユダヤ人の後を通して、キリストの方まで伸びている。男の下には祈祷書が開かれたまま捨てられている。彼の下中央寄りには赤ん坊を大事そうに抱きかかえる、白いスカーフを被った女性。彼女は胸から下が画面から切れて見えないため、逃げているのかわからない。メノラーを挟んだ左下でも、白いひげを蓄えた3人の老ユダヤ人が逃げ惑っている。キリストの近くの白い帽子を被った黒服の男はトラーを抱えて逃げながらキリストを振り返っている。右足は裸足である。その手前の青い上着を着た男は、首から白い布（板？）を下げ、何も持たずに両手をたらしめている。左下隅の男は黒い帽子を被り、右目に手を当てている。泣いているように見える。彼の下半身は画面端で切れて描かれていないので、正確には逃げているのか断定できない。ボートの上には3棟の家があるものの、手前の家から炎が立ちのぼり、1人がその左で倒れている。近くには3つの墓石らしきものがあり、その上方で空の椅子を前にヤギが横たわる。燃える家の右に人物が3人、雪のなかに座り込んでいる。バイオリンと籠らしきものもある。真ん中の家の玄関は壊されているようであり、内部は暗い。右の家はさかさまになっている。さらにその上、地平線の向こうから、黒い服に身を包み、赤旗を2本掲げ武器を手にした人物達が中央に向かっていく。1人の人物の足元に家が2軒小さく描かれていて、彼らは下で苦しむ者達を守るためにやってきたかのようだ。キリストの頭上には、眼下の惨事を嘆きつつ空を飛ぶユダヤの4人の族長達（3人の家父長と1人の家母長）もしくは預言者達が描かれている。キリストの真上の一番大きな家父長は、頭にテフィリンというユダヤ人特有の黒い革でできた小さな聖句箱を乗せ、頭から白いタリートを垂らし、他の3人に何事かを告げている。天からの光に照らされているため、衣の3分の2以上が白い。その左手の黒衣の家父長は両手を目に当て、泣いているようだ。その背後でしゃがみ込んだような姿勢をとる家父長も、両手で顔を覆おうとしている。左側の家母長は黒いスカーフを被り、両手を頭の横まであげているため、伝統的な祈りのポーズ「オランス」、または「ビエタ」や「キリストの埋葬」などによく登場する泣く女を思わせる。2人の衣はごく薄い水色とごく薄い紫色である。なお、右の家父長は他の3人ではなく、赤旗と武器を持った群集に呼びかけて地上での助けを頼んでいるようにも見える。

このように画面の周囲にいくつもの物語を並べたり、異なる場面をまとめたり、説明的に図像を添えたりする描き方は、シャガールが幼い頃から親しんだロシア・イコンによく

みられる手法である。

色彩に注目すると、上部左の2本の赤旗とシナゴークの上の旗の一部、建物から出火する炎とヤギおよびシナゴークの下のシャンデリアと燭台などがオレンジがかった赤色、中央下部のメノラーのろうそくの炎が赤、シナゴークに火をつける人物の軍服から露出する頭部と両手が真っ赤である。下部左右で逃げ惑うユダヤ人の服の色に深緑と青が配されているが、他の人物の衣服はほとんどが黒で、ユダヤの族長のうち2人の衣がわずかに水色と紫色と認められる程度である。タイトルに「白」という色彩を用いたが、シャガールの油彩作品でこれほど無彩色に近い画面はまれである。37年にピカソが描いた《ゲルニカ》を意識したのだろうか。



図4 《白い磔刑》部分
(修正前の写真より)
「私はユダヤ人 (Ich bin Jude)」

この作品は1938年に一度完成された後、40年に展示されるまでに描きかえられた部分がある。40年1月にパリのギャラリー・メで個展が開かれた際、《白い磔刑》も展示された。画面左下に首から白い布を下げた男性がみられるが、かつてこの布には「私はユダヤ人 (Ich bin Jude)」(図4)と書かれていたことがわかっている⁽²⁸⁾。40年の『カイエ・ダール』誌に載った個展会場の写真(図5)には《白い磔刑》も写っていて、断定はできないが、すでに文字は消されているように見える。同様に右のシナゴークを襲う男性の腕章にも、シナゴークの上の左側の旗にも、かつてはナチスの党章ハーケンクロイツが記されていた(図6)が、このときに消されたのかもしれない(写真か

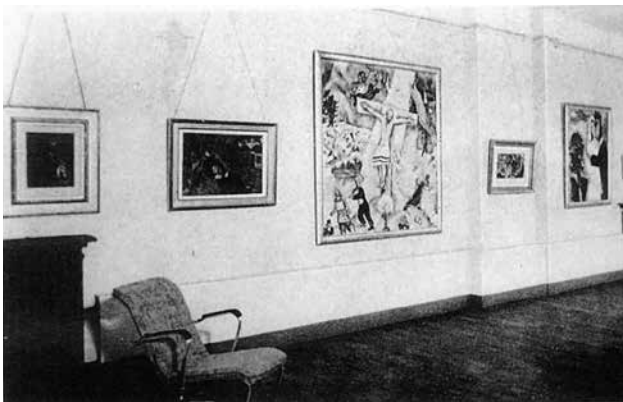


図5 1940年の『カイエ・ダール』誌に《白い磔刑》も写っている個展会場の写真



図6 《白い磔刑》部分(修正前の写真より) ナチスの党章ハーケンクロイツ

らは判断できない)。すでに1939年9月には独ソ不可侵条約が締結され、ナチスによるポーランド侵攻から第二次大戦が始まっていた。ドイツがフランスに侵攻するのは40年6月、ヴィシー政権の誕生が7月である。10月にはフランスでもユダヤ人迫害法が成立する。シャガールは家族と南仏に移っていたが、フランスでもユダヤ人への軋轢は強まっていた。《白い磔刑》でのあからさまなドイツ非難は、やはり憚られたと思われる。

3 第二次大戦前後の「磔刑像」と新しい「磔刑像」

《白い磔刑》以後、シャガールの作品にはしばしばキリストと思しき「磔刑像」が登場するようになった。《天使の墜落》(図7)という1923年に描き始められ、47年に完成した油彩画にも磔刑像は描かれているのだが、マイヤーの大著巻末に「1923-33」の年記とともに載っている写真には磔刑像がない。「1923-33-47」の年記あるカラー写真では磔刑像も描かれている⁽²⁹⁾。それらの正確な撮影時期は不明ながら、磔刑像が加えられたのは《白い磔刑》以後、おそらく磔刑像の登場する作品の増える40年代に入ってからと思われる。

1940年の《殉教者》(図8)も磔刑像である。通常の十字架ではなく、柱に後ろ手で縛られ、頭には労働者の帽子^{キャップ}(《白い磔刑》の下部左右で逃げ惑うユダヤ人と同じ型の帽子)を被り、ニンブスもないが、タリートを身にまとっていることから、その民族と宗教ゆえに迫害されるユダヤ人の代表として描かれ、ユダヤ人であることが強調されている。これをキリスト、足元に寄り添う女性を聖母とみなすこともできようが、断定できない。背景



図7 シャガール《天使の墜落》1923-47年
カンヴァス、油彩 148×166cm 個人蔵



図8 シャガール《殉教者》1940年
カンヴァス、油彩 164.5×114cm
チューリヒ美術館

は火の手があがった素朴な村で、故郷ヴィテブスクのようなシュテットル（ユダヤ人居住区）を連想させる。

43年の《黄色いキリスト》（図9）は、十字架に処せられ、ニンブスのある頭にテフィリンを載せ、腰にはタリートを巻いた磔刑のキリストである。その左に大きなトーラーが浮かぶ。燃える村や逃げ惑う人々、転覆するボート⁽³⁰⁾などが描かれていて、《白い磔刑》と似た情景をもつ。戦時中、キリストの磔刑像を描き込んだ作品に40年頃の《磔刑》、41年の《十字架を担ぐキリスト》、《十字架降下》、43年の《妄想》などがある。

44年の《十字架にかけられた人々》（図10）は、生々しくボグロムの惨状を描いたものである。首から白い布を下げて十字架に処せられた3人が、村の通りに点々とみえる。閑散とした雪景色の情景のなか、殺されたのか、手前には通りに横たわる母子、戸口から上半身を出して倒れている人物がいる。屋根の上ではトーラー（バイオリン？）を抱く男性が一人座りこんでいる。村には火もつけられたようだ。アメリカに渡ったシャガールを特に悲しめたのは、41年6月ドイツがソ連に侵攻し、故郷の村も襲われて破壊されたという報道だった。ここにはキリストも天使もおらず、救いのない迫害の現実が表現されている。政治的メッセージは強烈である。

50年代も磔刑像は引き続き作品に登場し続けた。52-66年の《エクソダス（出エジブ

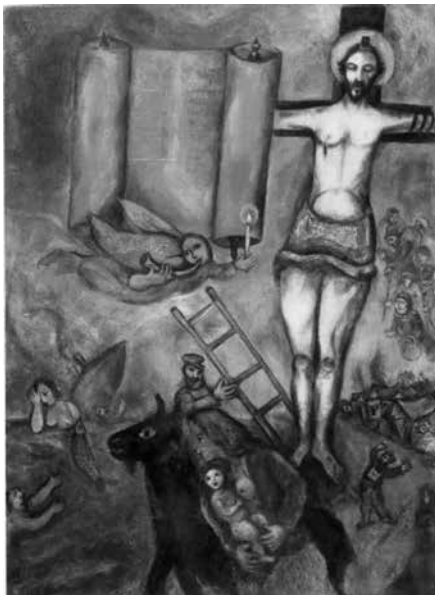


図9 シャガール《黄色い磔刑》1943年
カンヴァス、油彩 140×101cm パ
リ、国立近代美術館

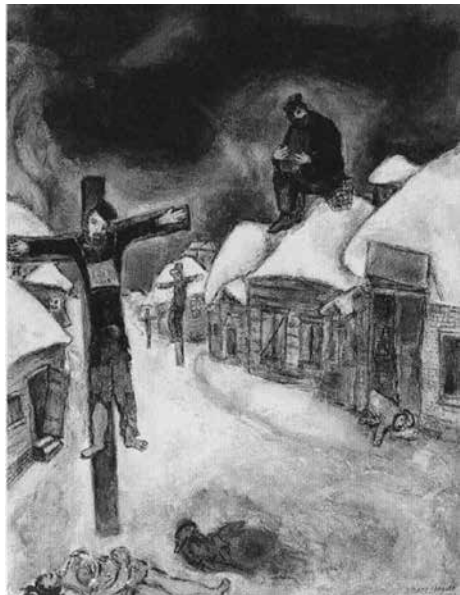


図10 シャガール《十字架にかけられた人々》
1944年 紙、グアッシュ 62.2×47.3
cm イスラエル美術館



図 11 シャガール《出エジプト》1952-66年 カンヴァス、油彩
130×162cm 個人蔵

ト)》(図 11)、56年の《時計のあるキリスト》など、40年代にユダヤ人の迫害を訴えた作品同様、基本的なスタンスは変わらない。60年代に入っても、64-66年の《戦争》のように、燃えさかる村、逃げ惑う人々といったボグロムを扱う作品にもキリストは描かれた。右から中央に向かう巨大な白いろばの背には、磔刑か否か不明ながら救世主キリストの姿がぼんやりと現れている。60年前後から、ユダヤ人であることを強調されてきたキリストは、犠牲者というよりむしろ救い主として扱われるようになる。52-66年の《エクソダス》は、右下のモーセとともに数多くのユダヤ人たちがエジプトを脱出するところである。火のあがる村もあり、予断を許さない状況ながら、彼らは海を渡り逃げおおせるのである。中央上部ではひととき大きなキリストが時代を超えて登場する。光に包まれ上半身のみを現す磔刑のキリストは、むしろ両手を大きく広げているようで、モーセたちを守っているかにみえる。56-58年の《人類の創造》(図 12)という旧約聖書のエピソードを鮮やかな色彩で描い



図 12 シャガール《人類の創造》
1956-58年 カンヴァス、
油彩 300×200cm マルク・シャガール国立美術館

た大作も、祝祭的な雰囲気の中、上部中央にキリストの磔刑が描かれている。時代を遡って出現し、人類誕生の重要な場面を祝福しているようだ。政治的メッセージは薄まった。晩年、81年の《ダヴィデ王の幻視》なども同様である。

戦後シャガールがパリへの帰還を果たし、10年程経た1960年前後から、キリストの磔刑の意味がユダヤの犠牲者から変化した。70歳近くになったシャガールに、ヨーロッパ各地のキリスト教施設からステンドグラスの依頼が舞い込む。シャガールは旧約をベースにしつつキリストの磔刑像と聖母子像を頻繁に描き込んだ。一方で、「十字架を運ぶキリスト」のような例外はあるが、キリストの物語や聖人は殆ど描かない。《平和》(図13)などのステンドグラスでは、顔は描かれず、タリットも身に着けない磔刑像となっている。キリストは以前のようなユダヤの犠牲者ではなく、より普遍的な存在、救世主として扱われ、磔刑も聖母子も、二つの宗教を結びつけ調和をもたらす重要なモチーフになったように思われる。

戦後のヨーロッパ、とくにフランス側の贖罪の意識から、ユダヤ人シャガールへの態度が完全に好転したのだった。彼が作品を通して訴えたメッセージを、今度はキリスト教徒の側から発信していた。意地を張って拒む必要はなく、自らも手を伸ばして受け入れるべきであろう。ユダヤ人であるキリストが、二つの世界をつないだように。すでに50代のシャガールは、キリスト教徒のヴァージニアと知り合い、息子ダヴィッドを授かった。それは自分がキリスト教徒を受け入れたこととも重なっていた。

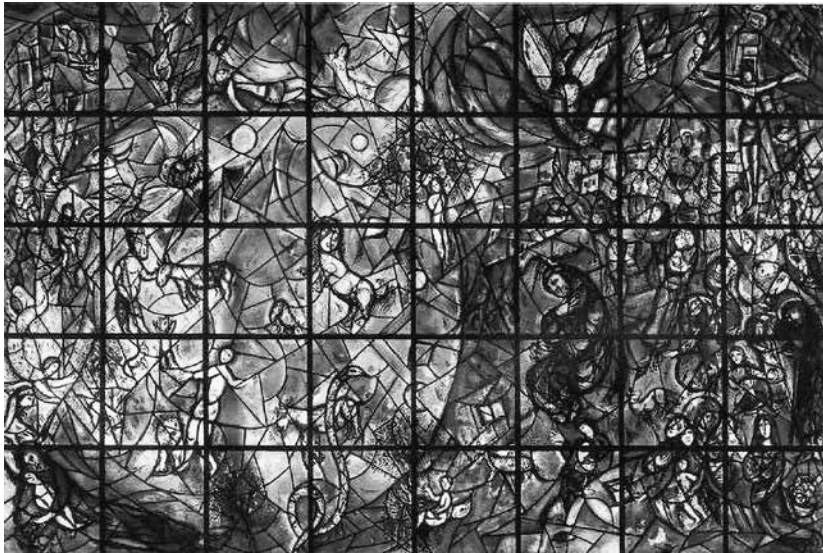


図13 シャガール《平和》1963-64年 ステンドグラス 358×538cm ニュー
ヨーク国際連合本部ビル

4 《革命》と《抵抗》《復活》《解放》

これらを見ていくうえで象徴的な作品がある。《白い磔刑》に先立ち、37年に描かれた《革命》(図14)である。1917年のロシア10月革命を主題に、シャガールの油彩画としては極めて大型の野心作⁽³¹⁾だった。そのサイズ、内容から、ピカソの《ゲルニカ》(図15)を踏まえたものと考えられており⁽³²⁾、40年1月にパリで展示されたのち、42年10月亡命

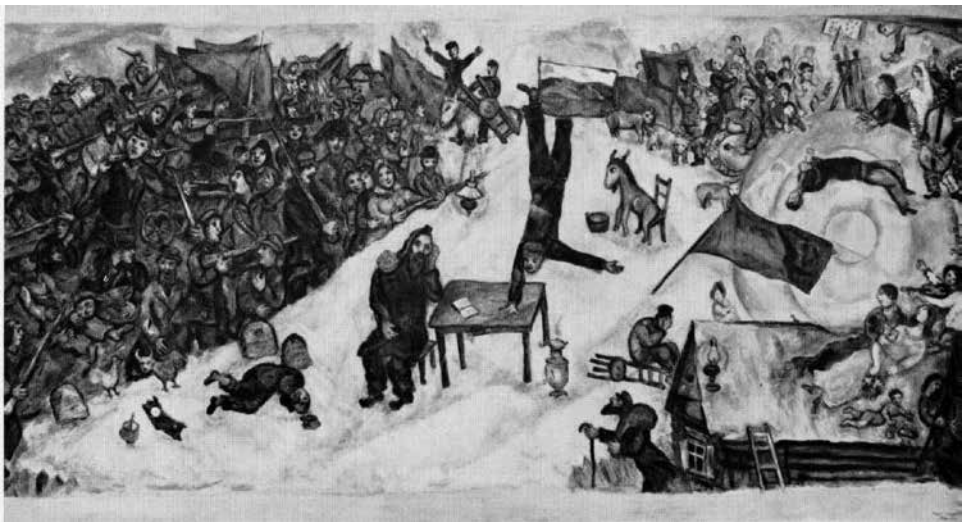


図14 シャガール《革命》のオリジナルの状態を示す写真(《革命》1937年(-41年)カンヴァス、油彩 約168×307cm この状態では存在せず、三分割された形状のものをパリ、国立近代美術館が所蔵)



図15 パブロ・ピカソ《ゲルニカ》1937年 カンヴァス、油彩 349.3×776.6cm マドリード、国立ソフィア王妃芸術センター

先のニューヨークでの個展でも展示された。にもかかわらず完成作は三分割されたうえ描き直されたため、元の形状では現存しない。したがって大型の完成作《革命》はもはや見られないのだが、分割された三作品《抵抗》(図16)《復活》(図17)《解放》(図18)の絵の具の下から肉眼でもある程度元の構図を窺い知ることができ、それがパリの国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)に所蔵されている小型の《革命》とおおむね一致することも確かめられている。あまりよい評判が得られなかったこと、メッセージ性が強すぎたことが、《革命》を三つに切断した理由だと推測されている⁽³³⁾。マイヤーが出版したシャガールに関する大著に、三分割される前のモノクロ写真(図14)が載っている⁽³⁴⁾。制作年は「1937-」とされ、いつ撮られた写真か不明だが⁽³⁵⁾、オリジナル作品と考えてよさそうである。色彩も不確かながら、構図やモチーフなど細部に至るまで完成作とその習作とされる小型ヴァージョン(図19)は酷似している⁽³⁶⁾。大型の《革命》をシャガールは後に切断してしまうが、小型の《革命》は生涯売却せずに手元に置いて、後年の写真(図20)が示すように居間に飾るなど気に入っていたと思われる。45年から画家と暮らすようになったヴァージニア・ハガードのいう「非常に芸術性の高い小さな習作」⁽³⁷⁾はこの作品とみなしてよいだろう。拙論では小型ヴァージョンを、完成作を補いうる作品として考察を続ける。



図16 シャガール《抵抗》
1937/47-48年?
カンヴァス、油彩
168×103cm パリ、
国立近代美術館



図17 シャガール《復活》
1937/47-年?
カンヴァス、油彩
168×107.7cm パリ、
国立近代美術館



図18 シャガール《解放》
1937/47-59/61年?
カンヴァス、油彩
168×88cm パリ、
国立近代美術館



図 19 シャガール《革命（習作）》1937年 カンヴァス、油彩 49.7×100.2cm パリ、国立近代美術館

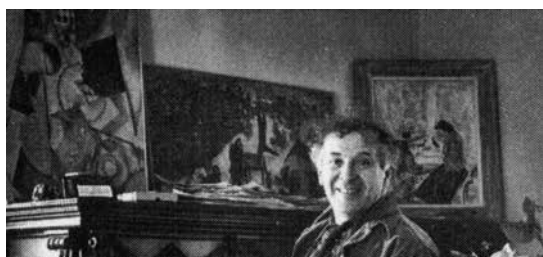


図 20 パリ近郊、オルジュヴァルの家の居間での写真。1949年撮影。《革命（習作）》がキャビネットの上に置かれている。（右は部分拡大）

《革命》⁽³⁸⁾は、左・中央・右と大きく三つの部分から構成され、それぞれに特徴的な点をもつ。画面左下から中央上部にかけて、赤旗を掲げ武器を手にした革命の参加者達がひしめき合いつつ画面右へ進んでいる。画面のほぼ中央には一脚のテーブルがあり、その左側にトローラーを抱え、頭にはテフィリンを乗せ、テーブルに左ひじを当てて頬杖をつく姿勢のユダヤ人男性、ラビが椅子に座っている。テーブルの右では、帽子を被りひげをつけたレーニン（シャガールが言及）が右手1本で逆立ちをし、両足の間に帝政ロシアの国旗を挟み、左手を水平に伸ばして右横にあるソヴィエトの国旗（赤旗に槌と鎌の表章）を指さしている。右側では中央に大きな円環があり、その円環の内側でアクロヴァティックにのけぞり笛を吹く人物、周囲には赤ん坊を伴う男女のカップルや花嫁らしき女性、楽器を奏でたり絵を描いたりする人々が描かれて明るい雰囲気が漂う。中央近くの上部と右下隅に赤旗が掲げられている。

マイヤーの写真によれば、完成作には習作のモチーフに加えて、ソ連国旗の下、丸太小屋の奥に子供を抱いた女性が描かれていることがわかる。ソ連国旗らしき旗にハンマーと鎌が描かれているかは判断しがたい。

先行研究では、《革命》に描かれた様々なモチーフを読み解き、《革命》と分割後の《抵抗》《復活》《解放》のモチーフを比較し、彼のユダヤの出自やフランスへの帰化（国籍取得）といった個人的な事柄と、戦争やナチス・ドイツのフランス侵攻など当時の社会情勢を背景に論じられてきた⁽³⁹⁾。シャガールの作品には1938年の《白い磔刑》以降「磔刑像」のモチーフが登場することが増え、三分割された作品のいずれにも磔刑像が描きこまれているため、それらも詳しく論じられている⁽⁴⁰⁾。

ピカソの《ゲルニカ》が、スペイン内乱中の極めて悲惨な事件を扱いながら、爆撃機やゲルニカの町の特徴的な建造物ではなく、市民や動物のいる普通の町の日常を襲った惨劇を描いて、より普遍的な内容にまで高められていることに、シャガールは強く揺さぶられたと思われる。その後、彼は《革命》にとりかかる⁽⁴¹⁾。同年、シャガール一家はようやくフランス国籍を取得した。加えて37年はシャガール50歳の記念すべき年、翌年には画業30年を控えている年でもあった。その年のうちにこれまでの集大成となる作品を描きあげたかったと思われる。同年のパリ万博でソヴィエト館に展示する作品を考え続けた（依頼もなければ展示もされていない）。ピカソがフランコ政権に対して示したように、ユダヤ人である彼がナチスへの抵抗を明示する意図も込められていただろう⁽⁴²⁾。37年の時点で、ユダヤ人救済の願いとナチスへの抵抗は、ソヴィエトの政治姿勢に対する希望と密接に繋がり、祖国への帰属意識と望郷の念が結びついて、見る人を混乱させるほど《革命》を複雑な画面に向かわせたようだった⁽⁴³⁾。

《革命》は40年1月にパリで、42年10月にニューヨークで展示された。とくに後者では作品カタログに「1937-41」⁽⁴⁴⁾とあるので、41年まで画家が作品に手を加え、より完璧な表現を求めていたことが窺える。40年の展示の際は「コンポジション」のタイトルだったが、42年の展示のときには「革命」に変更されている。曖昧にしていたタイトルをはっきり「革命」とし、自分の立場、政治的主張を鮮明にする必要があった、もしくはニューヨークに渡ってそれができる環境を得たといえるだろう。

この時期、シャガールはニューヨーク在住のユダヤ社会主義の運動家でイディッシュ語詩人アブロム・リエーシンの詩集『愛と詩』の挿絵（1931～36年にかけ34枚制作）を担当していた。「ポグロム」など時事問題も扱い、ユダヤ精神をうたいあげるリエーシンの詩は画家の精神的支えになったという⁽⁴⁵⁾。また詩に挿絵をつける作業もシャガールを刺激した。なかでも詩「パイオニア達」（のち「革命」と改題）のための挿絵（図21）は、画家の油彩《革命》に結びついていったと思われる⁽⁴⁶⁾。20年前のロシア革命で手に入れたロ

シア人にとっての自由と権利を再び明確にし、ピカソが《ゲルニカ》で行ったように1937年当時のフランスから世界に訴えたいという切実な想いが、制作の動機としてあったと考えられる。

44年8月パリが解放され、翌年ドイツが降伏、ヨーロッパにおける大戦が終結し、ユダヤ人は自由を取り戻した。一方44年9月、画家は愛妻ベラの急死という悲劇にも見舞われた。妻の死により数か月間制作から遠ざかっていたシャガールだったが、45年半ばには身の回りの世話をするために家政婦として雇われたヴァージニア・ハガードとの新たな生活が始まり、47年には息子にも恵まれるという個人的な変化もあった。

46年4月から2ヶ月半、ニューヨークの近代美術館で開催されたシャガールの大回顧展およびそのシカゴへの巡回展⁽⁴⁷⁾はともに大成功し、アメリカでもシャガールの名が一般に知られるようになる。再び平和を取り戻したフランスでは、国立の美術館でシャガールの回顧展を47年に開催することを決定する。その準備のため、シャガールは46年5月に再びパリに渡った。この展覧会は、パリに新しく完成した国立近代美術館のオープニングを飾る名誉をシャガールに与えたものである。

これら画家を取り巻く環境の変化した47年頃、《革命》は画家自身の手によって三つに切断される。三分割され描き直された際⁽⁴⁸⁾、元の作品にはなかった「磔刑像」がいずれの画面にも描き込まれた。シャガールの娘イダの再婚相手で、シャガールに関する記録を大著にまとめたスイス人の美術史家フランツ・マイヤーは、あまりにもメッセージ性が強すぎたため元の作品を三分割したのだらうと推測する⁽⁴⁹⁾。《革命》に限らず、確かにこの時代のシャガールは多くの作品にメッセージを託している。

それぞれが完成した時期については研究者の意見の一致をみていない。45年にニューヨーク州郊外のハイ・フォールズにヴァージニアと移り住み、《革命》を立てかけられるような広いアトリエに小屋を改装してから《革命》は切断されたとヴァージニアは証言し

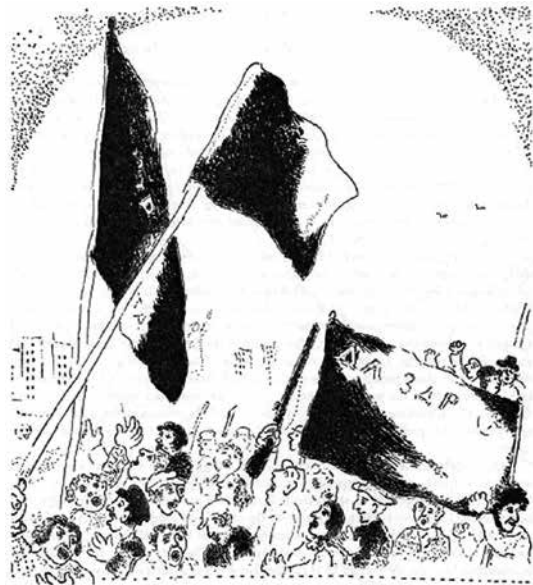


図21 シャガール《パイオニア達》(リエーシシ『歌と詩』、「パイオニア達」〔のちに「革命」と改題〕のための挿絵素描) 1931-36年頃 紙、黒インク 22×15cm パリ、国立近代美術館

ている⁽⁵⁰⁾。しかも、46年に国立近代美術館で開かれる自身の回顧展準備のためシャガールは夏の間パリに滞在しており、その時点では切断されていなかった⁽⁵¹⁾。三分割されたのは、早くて46年の秋以降、ヴァージニアの言葉からも47年あたりと考えるのが妥当だろう。

さて、《抵抗》と《復活》の画中に最も大きく描かれたモチーフ「キリストの磔刑」は、《白い磔刑》など戦時中の「磔刑像」と比べるとその様相が変化している。《抵抗》の画面は大半が赤く染まり、下3分の1以下のヴィテブスクを思わせる村の風景に青い色彩が施され、天からの光の筋が黄色である。なるほどキリストの左側に男に脛を掴まれ抵抗している人物の姿や、そこから逃げる子供を抱いた女性の姿も見える。武器を手にした者達も画面のあちらこちらに描かれている。その一方で、キリストの頭上、画面最上部にキリスト同様大きく描かれた白い牛は、たいまつを手に人々をいざなうかのように右へと飛翔しながら笑っている⁽⁵²⁾。その下、キリストの真後ろで両手を挙げている女性と思しき人物と鶏は笑顔である。「抵抗」はほぼ終結に向かい、民衆側の勝利を見せつつあると捉えることもできよう。ただ、この絵のなかには様々な葛藤もあるようだ。画面の最下部にはパレットと筆を手にした画家が横たわり、その姿は目立たぬよう暗い。戦前と戦時中、結局のところ何もできなかった自分自身なのだろうか。ロシアに住む旧友の暗殺をここに見ることができのかもしれない⁽⁵³⁾。

一方、上述の女性や鶏同様笑顔を見せ、上空を飛翔する白い牛が人々をいざなう右方には、これに続く未来があるはずである。キリストもここでは笑顔の鶏に支えられながら右を向いている。三分割された左の作品《抵抗》は、《復活》《解放》との連作であって、単独で解釈が終わるものではない。

三分割された中央部分《復活》では、キリストの磔刑像が画面の上から下まで貫くように堂々と描かれている。ここでは青色が支配的で、逆に赤色の占める部分は上部3分の1に満たない。そのなかに武器を手にした群衆が左側からやってきてやがてそこに留まるが、武器は手にしていてももはや構えてはいない。笑顔の者も増えた。赤旗も2本翻っている。左下では赤いトラーを抱きかかえた緑色の衣のラビが椅子に座っている。彼の表情はニュートラルで読み取りがたいが、悲しんだり怒ったりしているようには見えない。キリストの右には、パレットを手にした画家の姿がさかさまに、キリストにぴったり寄り添って描かれている。キリストよりはるかに小さく全身青い。右手を下に伸ばしている。その手を懸命に求めるかのように、右下隅から子供を抱きかかえた赤毛の女性が手を伸ばしている。画家はまだ制作に至らないが、さかさまとはいえ起きあがって手を伸ばし、何かに目覚めたところと思われる。赤毛の女性はヴァージニアで子どもは息子ダヴィッドだろうか。

右のパネル《解放》は全体が黄色で埋め尽くされ、中央に大きく描かれた円環の中央の

オレンジ色の円とともに華やかさをだしている。上方でバイオリンを弾く緑衣の男性がひととき大きく描かれているが、彼とともに目立つのは画面下の木造の上の屋根に横たわる白いウェディングドレス姿の女性であろう。紫の服を着込んだ男性が彼女に寄り添う。二人の前には花束と果物の籠、ワインの瓶があって、右の男性が赤い天蓋を二人のために掲げている。紫の服の男性は大きな黄色い円環の上にも登場する画家と思われ、白いペールに青い服を着た女性を振り返って、真っ白なカンヴァスに彼女の姿を描こうとしているところだ。画面上部を中心に様々な楽器を奏でる楽団が配され、それに誘われてか、右上奥から多くの民衆が円環の周りに集まってきている。赤旗も3本翻り、手を高く掲げて喜びをあらわにしている者もいる。ここにはもう武器を手にする者はいない。左上隅に、白く小さな磔刑像が、石版を掲げたモーセとともに描かれている。磔刑の人物はタリートらしきものを身に着けているようだが、キリストかどうかは判別しがたい。いずれにせよ左上隅の二人はこれらの光景を見守っているようだ。

《革命》はなぜ切断され描き直されなければならなかったのか。シャガールの意気込みに反して、発表してもあまり良い評判が得られなかったためといわれてきた。《ゲルニカ》に刺激されながら、ロシア革命20周年を記念する《革命》はそもそも同時代性を欠き、37年の時点での個人的な思いを詰め込みすぎて普遍性からも程遠い。ニューヨーク近代美術館に飾られるようになっていた《ゲルニカ》の前では、どうしてもくすんでしまう。ピカソは同時代の強烈な惨事を的確に表すとともに、特定の場所や人物、兵器、国家につながるサインを消し去って普遍性を獲得することに成功した。そこではイデオロギーの名のもとに繰り広げられる為政者の身勝手さ、人間の残酷さ、戦争の悲劇が告発され、戦争の犠牲者や翻弄される人々の悲しみや怒りや苦しみがストレートに伝えられ、共感を呼ぶのである。

《革命》に取り組んでから約10年後、戦争が終わり、ユダヤ人は解放され、シャガール個人にも大きな変化があった。ソヴィエト・ロシアに対する期待も失われた。時代の政治的メッセージを託して成功した《白い磔刑》のような作品はいくつもある。フランスは彼を最大級の扱いで迎えてくれている。もはや、シャガール自身ずっと評判を気にかけ、ときに手を入れていた大型の《革命》を存在させ完成させる理由がなくなってしまったのだろう。切断されてそれぞれに名前をあたえられた3枚のカンヴァスは、《抵抗》の、犠牲を伴う長いユダヤ人達の苦しみから、《復活》の、原罪を贖うため受肉したキリストの、その犠牲を通してユダヤ人もキリスト教徒も救われることに繋がり、《解放》の、互いに許し認め合い、平和を謳歌する明るい世界を讃えたものとなった⁽⁵⁴⁾。シャガールらしい明るい色彩で、普遍的な人類愛にまで高められたのである。

おわりに

1912年アポリネールが「超自然的」と称して以来、シャガールは空想に満ち幻想的で詩的な雰囲気その作品に漂わせてきた。「愛と夢の画家」「幻想の画家」「色彩の魔術師」といった評は、生涯変わらなかった。1946年4月からニューヨークの近代美術館で開催されたシャガールの回顧展の展覧会カタログで、近代美術館館長のスウィーニーは以下の言葉を寄せている。情緒をないがしろにする時代にあって、「シャガールの現代美術への貢献は（……）詩的表現を再び蘇らせたことだ」というアンドレ・ブルトンの言葉を引用し、「シャガールは最高度に色彩感覚をもった画家だ。（……）彼は絵画にメタファーを取り戻した」⁽⁵⁵⁾と述べ、シャガールの先の評を浸透させる役割を果たしている。シャガールがアメリカに渡った41年、彼の名はまだ一般にはなじみが薄かった。アメリカ市民に彼の名が広まるのは、シカゴ美術館へも巡回したこの回顧展による。二つの展覧会は評論家にも高評価で、彼のアメリカでの評判を決定づけた⁽⁵⁶⁾。しかもスウィーニーの言葉は、展覧会に《白い磔刑》等が並んでいても、シャガールを先の語でくくる方向に、確かな力をもったのである。

ヨーロッパでは、1947年にパリの国立近代美術館再開のオープニングを飾ったシャガールの回顧展が大成功を収め、続くヨーロッパ各地の展覧会も成功し、結果的にシャガールの「帰国」を促した。さらに、48年5月のヴェネツィア・ビエンナーレではフランスの代表としてフランス館にシャガールのための一室が設けられている。ゴーゴリの『死せる魂』の挿絵版画の功績により、この年のビエンナーレでは版画部門のグランプリに輝くという栄誉までついてきた⁽⁵⁷⁾。57年にフランスの文化相となるアンドレ・マルローはこの頃に描かれたシャガールの作品を「大いなる色彩の饗宴」⁽⁵⁸⁾と称え、作品に華やかで甘美な香りをまとうせた。

しかし戦後ヨーロッパの、とりわけフランスの掌返しはどうだろう。37年にフランス国籍を与えながら、ヴィシー政権になるとユダヤ人迫害法を盾にそれを剥奪、41年4月には警察がシャガールの身柄を一時拘束している。フランスでユダヤ人の米国亡命を援助していた米国人ヴァリアン・フライの尽力で釈放されたが、少し違っていたら画家も収容所に送還されたかもしれない。この時期のフランスで強制収容所に送られたユダヤ人は少なくなかったからである。ナチスのユダヤ人迫害に、ヴィシー政権下のフランスも加担したのである。

近代美術館のオープニングにシャガールを充てたのも、現存する作家としては初めてとなる個人のための国立美術館建設をシャガールに決めたのも、ユダヤ人という事実が作用

した可能性はあるだろう。戦前のフランスは彼をアメリカへ亡命せざるを得ない状況に追いやった。その彼は戦争を生き抜いて世界的な名声を勝ち得ようとしている。政治的メッセージを放つ作品であっても多様な解釈を許容し、そうした作品の数を大幅に上回る、神秘的で不思議な世界をもちつつも、一見甘美で夢見るような詩情あふれるカラフルな作品を作っていた。それらは、一般受けもよいだろうし、何より迫害や亡命の事実を隅に押し込めてしまう。国立近代美術館の開館を飾る展覧会や国立の個人美術館設立に対し、一般のフランス人の理解が得られるのは、やはりフランス人芸術家であろう。現存する作家の中で筆頭に挙げられるのはマティスであろうし、次いでブラックやボナールなどであっただろう。議論は呼ぶかもしれないが、スペイン人のピカソも候補者の一人であったかもしれない。

しかし、戦後の美術界の中心は大きくアメリカに舵を切ろうとしていた。戦時中、多くのユダヤ人や政治的迫害者を受け入れ、ナチスが退廃芸術の烙印を押し、ソ連が排除した前衛美術の作家達がそこでこそ息を吹き返し、大作に取り組んでいた。アメリカに亡命したヨーロッパの学者や評論家が、そうした作品を理論づけ評価する場もすでに整っていた。しかも彼らの作品を買い求める富豪にも困らなかった。戦前のフランスは多くの前衛芸術家を呼び寄せたにもかかわらず、抽象美術への理解も進まず、彼らが亡くなるか、フランスを去るに任せていた。一方アメリカでは、クレメント・グリーンバーグ、アルフレッド・バー・ジュニアらの働きかけで、ニューヨークを中心に抽象表現主義が一大潮流となりつつあった⁽⁵⁹⁾。フランスのアンフォルメルを中心にヨーロッパにも新しい抽象美術の動きが胎動していたが、長く美術の中心にして前衛美術の発信地だったフランスは、アメリカの後塵に甘んじたのである。

このような事情を抱えたフランス美術界にとって、長年フランスに暮らし、フランスで自らの様式を確立し、フランスを「第二の故郷」といってはばからないシャガールを活用しない手はないだろう。戦後の復興期で、どこか華やかで祝祭的な雰囲気の絵が求められていたとも考えられる。なにより、アメリカに亡命したユダヤ人達へのメッセージになりえたはずである。フランスはシャガールをアメリカから呼び戻し、彼を使って戦前から戦時中の反ユダヤ主義に対する謝罪をすんなりと行い、自分達の罪の意識を薄めることにも、まずは成功したといえるだろう⁽⁶⁰⁾。

シャガールもそれにうまく乗ったのである。屈託のない笑顔の下にいくつもの顔を隠していた。自分が生き抜くため、よりよい制作の場を得るため、ロシアに残してきた妹達や一族を守るため、仮面を被ることを選んできた。それでもユダヤ人として同胞の悲劇に接したとき、彼は仮面をとり、惨状を訴え、同胞を救うメッセージを作品に込めないわけにはいかなかった。ただし、彼自身が亡命ユダヤ人であり、身を守る手段をつねに考えなけ

ればならず、あまりに多くのものを抱え込んで生きてきた。彼が政治的メッセージを表明する大作《革命》《白い磔刑》を作ったとき、その表現はあまりにも特定化され直接的になるか、イディッシュ語特有の意味付けで一般にはわかりにくくされるかで、メッセージをピカソのようにストレートでありながら普遍的な象徴にまで高めることは、まだこの時期にはできなかった。なぜなら、まだこの時代には身の安全が確保できなかったからである。

後年、一部のユダヤ人からはキリストの磔刑を描きこむ行為を快く思われないばかりか咎められることもあったが、戦後しばらくのあいだ、シャガールは先のメッセージを強く訴え続けた。60年代に入る頃、彼の描く聖書主題の作品はよりおおらかになり、キリストの磔刑からも強烈なメッセージ性が失われていく。逆に作品は普遍性を獲得し、聖母子も磔刑像も、ダヴィデやモーセと同列の、聖なるイメージを醸すモチーフに落ち着いていったのである。やがてシャガールは旧約聖書のテーマをモチーフに、自らの名を冠した美術館に飾る「聖書の言葉」シリーズで、普遍的な域にまで達する象徴、いわば人類愛ともいえる宗教観を獲得していくことになる。

キリスト教の国々とユダヤの民とを結びつけようとした道化役者は、成功したその立場を上手に利用しながら、人生の終わりに長年の願いを叶えたといえるだろう。

《注》

- (1) Marc Chagall, "The End of the War" (May 1945), in Benjamin Harshav, ed., *Marc Chagall on Art and Culture*, translations from French, Russian, Yiddish, and Hebrew by Barbara and Benjamin Harshav, Stanford, 2003, p. 102.
- (2) 「国立マルク・シャガール美術館 Musée National Marc Chagall」。当初は寄贈されたシリーズ作品の名を冠して「国立マルク・シャガール聖書の言葉美術館 Musée National du message biblique Marc-Chagall」と名づけられていた。
- (3) ヴァージニア・ハガードによると、戦後ヴァンスに移ってから、シャガールは小さな礼拝堂を自分の宗教画で装飾するという望みをもち続けていたようだ (Virginia Haggard, *My Life with Chagall; Seven Years of Plenty*, London, 1987, [邦訳、ヴァージニア・ハガード『シャガールとの日々 語られなかった7年間』中山公男監訳・黒田亮子訳、西村書店、1990年、216-220頁])。Sidney Alexander, *Marc Chagall: an intimate biography*, New York, 1989 (Originally published: New York, c1978), pp. 410-411 (邦訳、シドニー・アレグザンダー『マルク・シャガール』加藤弘和訳、白水社、2013年、439頁)；佐藤幸宏「イメージの伽藍：シャガールのモニュメント」『シャガール』展図録所収、北海道新聞社、2013年、16頁；アンブル・ゴートイエ「マルク・シャガール：下絵からモニュメンタルなスケールの作品へ」同書所収、172頁註3。
- (4) 佐藤幸宏「天空の花束：パリ・オペラ座の天井画」『シャガール』展図録 (2013) 所収、34頁。さらに佐藤は、第二次大戦中ヴィシー政権がナチスのユダヤ人制作に協力したことに対する、マルローの政治的配慮があった可能性を指摘しており、興味深い。

- (5) オペラ座の天井画は1963年シャガールに正式に依頼され、64年に完成し、同年9月に公開された。
- (6) 主に東欧・ロシアに多く住みアシュケナジームと呼ばれるユダヤ人で、ドイツ語に似た彼らの言葉イディッシュ語を話すことが多いとされる。セファルディームと呼ばれる地中海地域に住みヘブライ語を母語とする比較的裕福なユダヤ人とはまったく異なる生活文化圏のユダヤ人。
- (7) 1911～12年のパリで、シャガールは名前をモイシェからマルクに改名した。
- (8) しかしシャガールは戦争で街の大半が破壊されたヴィテブスクへは、様変わりをした故郷を見ることが辛すぎるといって、足を向けなかった。
- (9) これまで公にされてこなかったロシア国内の関係文書、ロシア語、イディッシュ語、フランス語、ヘブライ語で書かれ、シャガール家ならびに友人宅に秘匿されてきた膨大な書簡類など関係文書が、整理分類され、それらの言語に秀でた美術史家によって英訳され、少しずつ公開されている (Benjamin Harshav, ed., *Marc Chagall and his Times: A Documentary Narrative*, Stanford, 2004, et. al.)。シャガールと7年間暮らして息子も生んだヴァージニア・ハガードや息子ダヴィッド・マクニールによる回想録 (Haggard, *op. cit.*; David McNeil, *Quelques pas dans les pas d'un ange*, Paris, 2003 [邦訳、ダヴィッド・マクニール『シャガール 天使とぼくのあしあと』宮下規久朗監訳・惣田くみ子訳、西村書店、2009年])、シャガール家やハガード家とも親しいイギリスのジャーナリストによる非公刊資料を盛り込んだ詳細な伝記的著作 (Jackie Wullschläger, *Chagall: A Biography*, New York, 2008 [邦訳、ジャッキー・ヴォルシュレガー『シャガール 愛と追放』安達まみ訳、白水社、2013年]) などは、これまで伝えられてきたシャガールの性格や人間関係に修復を迫るものだろう。また、とくにシャガールの作品と関連して注目されるのは、東欧ユダヤ人にはなじみのイディッシュ語独特の言い回しがそのまま絵に表わされていることで、これまで「空想」「超自然」(“sur-naturel”、彼の作品を特徴づける言葉として、アポリネールが1912年から使用し広まった造語) などといわれていたシャガール特有の、たとえば空飛ぶモティーフや7本指の人物などが、他言語を用いる民族にはわからないイディッシュ語のイン＝ジョークに由来するものであることがわかってきた。Ziva Amishai-Maisels, “Chagall’s Jewish In-jokes”, *Journal of Jewish Art*, 5 (1978), pp. 76-93.
- (10) Ziva Amishai-Maisels, “Chagall’s *White Crucifixion*”, *Museum Studies, The Art Institute of Chicago*, 17 (1991) no. 2, pp. 138-153, 180-181; Benjamin Harshav, *Marc Chagall and Lost Jewish World*, New York, 2006, pp. 213-235; Aaron Rose, *Imaging Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Guston, and Kitaj*, London, 2009, pp. 19-47; 高橋しげみ「シャガールのアメリカ時代：改変された作品をめぐって」『2003年度鹿島美術研究』年報第21号別冊、鹿島美術財団 (2004)、325-336頁；和田恵庭「第7章 《革命》」「第8章 《抵抗》《復活》《解放》」、関府寺司編『ああ、誰がシャガールを理解したでしょうか？：二つの世界間を生き延びたイディッシュ文化の末裔』大阪大学出版会、2011年、所収、95-144頁；関府寺司「第9章 ユダヤのキリスト シャガールの磔刑像」、同書所収、145-175頁、等。
- (11) アレクザンダーによれば、十字架上のキリストはユダヤ人のみならずシャガールの殉教も象徴しているという (Alexander, *op. cit.*, p. 320 [邦訳、346頁])。
- (12) ヴォルシュレガーによると、シャガール夫妻が望郷の念を募らせていくのは1928年頃からだという (Wullschläger, *op. cit.*, pp. 338-342 [邦訳、249-253頁])。さらにその思いを決定的にしたのが、ユダヤ美術館開館式の招待を受けた35年のポーランド領ヴィルナ (現リトアニ

- ア、ヴィルニユス）滞在だったという（*Ibid.*, pp.362-369〔前掲書、272-276頁〕）。36年10月4日、モスクワ在住の年長の友人パヴェル・ダヴィドヴィッチ・エッティンゲルに宛てた手紙に切々と望郷の思いが語られる（Harshav, (2004), p.451）。彼は48年に亡くなるまでの約30年間、亡命後のシャガールと書簡を交わすことのできた唯一のロシア人で、美術にも造詣が深かった。87年のモスクワでの展覧会図録やハルシャフの文献に再録されたようにまとまった書簡が遺されている（Шагал, возвращение мастера: по материалам выставки в Москве к 100-летию со дня рождения художника, составитель: М.А.Бессонова, Москва, 1987, С.318-326〔『シャガール——巨匠の帰還』1987年プーシキン美術館でのシャガール生誕百年記念展カタログの文章のみを翻訳（桃井久直訳）IPC、1989年、45-53頁〕；Harshav, (2004), pp.443-470）。
- (13) エッティンゲル宛て、36年10月と37年8月の手紙（Шагал, указ. соч. С.323〔翻訳、50頁〕；Harshav, (2004), p.469）。ただし当時のシャガールは、1908年にペテルブルクの美術工芸学校を1年でやめ、一時期私学の美術学校に籍を置いた後、年末にはレオン・バクストの教える美術学校に入学して10年にパリに出るまでこの学校の学生であった。彼にとっては故郷の街をテーマに自分らしい流儀で作品を描き始めた年が、画家人生出発の年となるようだ。また、1908年から短期間だがシャガールの師でもあったロシア象徴主義の画家兼評論家で、パリ在住のアレクサンドル・ベヌア宛ての手紙にも同様のことが語られている。（Шагал, указ. соч. С.323〔翻訳、50頁〕）。
- (14) Harshav, (2004), p.454.
- (15) 残念ながらシャガールの楽天的なこのもくろみは外れ、声はかからなかった。現実的に考えればフランスに亡命したシャガールにその機会が与えられることはなかっただろう。シャガールは自分が加えてもらえなかった愚痴を、友人への手紙に綴っている（Шагал, указ. соч. С.323〔翻訳、50頁〕；Harshav, (2004), p.469）。
- (16) それでも彼は同時期のパリで、プティ・パレの「独立派美術の巨匠展 1895-1937」に17作品を、ジュ・ド・ボーム美術館の「国際独立派芸術の起源と発展」に4点を展示し、世界中の人達に自分をアピールする場を確保した（Franz Meyer, *Mark Chagall: Leben und Werke*, Köln, c1961, p.733; Susan Compton, *Marc Chagall: My Life — My Dream, Berlin and Paris, 1922-1940*, Munich, 1990, p.260; Daniel Marchesseau, *Chagall: The Art of Dreams*, New York, 1998, p.89; Harshav, (2004), p.471.）。
- (17) Marchesseau, p.89; Harshav, (2004), p.471.
- (18) Jutta Held, “Chagalls Gemälde *Die Revolution*”, in: Jutta Held, *Avantgarde und Politik in Frankreich*, Bonn 2004, p.91.
- (19) ミロの作品はピカソの《ゲルニカ》と同じ部屋に展示されたが、現存しない。なお、同年ミロは「スペインを救え!」というポスターも制作している。
- (20) 1937年、ドイツの公立美術館が所蔵するシャガールの全作品50点以上が押収され、そのうちの2点の油彩画《プリム祭り》《ひとつまみの嗅ぎ煙草》と2点の水彩画《冬》《男と牛》が「頽廃芸術展」に並べられた。3点が「ユダヤ人種の魂の啓示」と記された部屋に、他のユダヤ人画家の作品と一緒に陳列された。
- (21) Harshav, (2004), pp.454-455; Wullschläger, *op. cit.*, pp.371-372〔邦訳、276-277頁〕。
- (22) Harshav, *ibid.*; Wullschläger, *ibid.*
- (23) この惨状の舞台はドイツとオーストリアだったが、そのきっかけは1938年11月7日、ポーランド系ユダヤ人の青年によるパリのドイツ大使館での狙撃事件だった。2日後に大使館員

が亡くなると、そのニュースがもたらされた9日夜から10日未明にかけて、91人のユダヤ人がこの夜のうちに殺されるなどユダヤ人に対する過激な報復が巻き起こった。壊された建物の窓ガラスが街路に砕け散り、それらが月明かりに輝いて水晶のように見えたことから、この痛ましい事件は「水晶の夜（クリスタル・ナハト）」の名で呼ばれている。

- (24) 岡府寺、前掲論文、158頁。
- (25) 同所。
- (26) 岡府寺、前掲論文、147-158頁。磔の子供が犠牲者であるのは間違いないが、ユダヤ人の子供をめぐる凄惨な事件と関連ある作品と考えられ、「キリストの磔刑」と分けて考えたい。ただし、1908年頃とされるこれにつながる素描のひとつに、画家は磔の子供の頭上の板に「マルク」と書き込んでおり、示唆的である。
- (27) 1923年に描き始められ、33年頃、47年と加筆され改変された《天使の墜落》（バーゼル市立美術館）には、1934年に描かれたとされる白黒のデッサンやグワッシュ、油彩による習作が数点存在し（いずれも個人蔵）、そのうちの2点には磔刑のキリスト像（上半身、全身）が描かれている（Jean-Louis Prat, ed., exh. ca., *Chagall*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, c2012, pp. 178-181）。マイヤーの大著の巻末カタログには、33年の状態を撮影したモノクロの写真も掲載されているが、そこに磔刑像はない（Meyer, *op. cit.*, no. 613）。47年の完成作には磔刑像が登場する。マイヤーは巻末カタログのほか、本文中にもカラーで作品を掲載している（Meyer, *op. cit.*, p. 491）。マドリードの展覧会図録には言及がないが、磔刑を描き込んだデッサンと習作は、おそらく47年の油彩改変時の関連作かもしれない、検討が必要である。
- (28) 1939年後半に刊行された『カイエ・ダール』誌より。岡府寺はこの塗りつぶしを1938～39年半ば（？）から1944年の初めころまでの間と想定している（岡府寺、前掲論文、162-164頁）。
- (29) Meyer, p. 491. および巻末資料 no. 369, no. 613 参照。註(27)も参照。
- (30) 岡府寺によれば、アミシャイ＝マイセルズはこの船を1942年に黒海で沈没した769人ものユダヤ難民を乗せた船に関連づけているという。岡府寺、前掲論文、170、213頁。
- (31) 註(48)参照。ヴォルシュレガーは「《革命》は1937年から45年にシャガールを政治的画家に変貌させた一連の記念碑的作品の最初のものである」とする（Wullschläger, *op. cit.*, p. 373 [邦訳、278頁]）。
- (32) モスクワに住むパヴェル・ダヴィドヴィッチ・エッティンゲルへの1937年8月の手紙でパリ万博を訪れたことを報告し、スペイン館とそこに展示されているピカソやミロの名前を挙げ、「美術に関してすばらしいパヴィリオン」と称賛している（Harshav, (2004), p. 469）。シャガールはその後大型の《革命》に取り組んだと思われる（Harshav, (2004), p. 473）。研究者も《革命》制作の直接の動機を《ゲルニカ》にみたり、当時政治的関わりを強めたピカソらパリ在住のスペイン人芸術家たちからの刺激に求めたりすることが多い（Meyer, *op. cit.*, p. 414, 612; Held, *op. cit.*, pp. 68-108; 和田、前掲論文、110-116頁、など）。和田は《ゲルニカ》の三角形構図と画中のランプを、《革命》の三角形構図およびロバの首に掛かるランプと比較して、類似点を探っている。
- (33) 註(48)も参照。マイヤーは三分割された時期を1943年としている（Meyer, *op. cit.*, p. 490）。その後多くの研究者がこの説を踏襲しているが、《革命》の制作過程を詳細に論じたヘルトは43年に疑問符をつけている（Held, *op. cit.*, p. 102）。一方ヴァージニアの言葉を勘案すると、ニューヨーク州北部のハイ・フォールズに家を買って移り住んだのが1946年3月（彼女の妊

娠を隠す目的もあったため)、同年5月から8月にシャガールは展覧会準備のためパリに滞在し、その間に画家の新しいアトリエができあがったので、《革命》が新しいアトリエで切断されたのは早くても46年8月末以降になる。さらにヴァージニアは、画家がその絵を広いアトリエの壁にかけて改良しようと格闘したがうまくいかず、「何週間もの努力の後で、さらにいっそう失望することになった」と述べている。続けて、彼らが信頼を寄せる友人の訪問時、画家に作品の感想を尋ねられて、観る者を混乱に陥れるような絵画だと友人が述べたことが、シャガールに作品を切断させる直接のきっかけになったという(Haggard, *op. cit.*, pp. 70-71 [邦訳、100-101頁])。こうした経緯からおそらく1947年に入ってから切断し、それぞれの作品に手を加え始めたと考えてよいのではないだろうか。また、シャガールは1948年のイスラエル国家の誕生に際し、その地に移住した年下の友人スツケヴェルへ送った手紙に、「イスラエルに捧げる《ゲッター》《レジスタンス》《ハ・ティクヴァ [希望]》という1948年のシリーズから絵[写真]を1枚、3枚目のものを送ります」と書いている。これが切断された三作品だということは確実なので、切断された年を1948年とみなす研究者もいる(関府寺、前掲論文; 和田、前掲論文、124-141頁、など)。

- (34) Meyer, *op. cit.*, p. 392.
- (35) というのも、42年10月にニューヨークのピエール・マティス画廊で展示されたときのカタログによれば出品作の《革命》には「1937-41」との制作年が記されており、大幅に改変されたわけではないようだが、40年のパリでの展示以降も手が加えられ続けていたからである。
- (36) マイヤーの著書掲載の写真(Meyer, *op. cit.*, p. 392) およびシュマーレンバッハとソルリエの著書に掲載された写真(Werner Schmalenbach, Charles Sorlier, *Marc Chagall*, Paris, c1979, no. 87) がオリジナルを伝えるものと考えられ、それとポンピドゥーにある小型ヴァージョンとの比較より。ただ色彩がわからないほか、モチーフに関しても若干の相違点(後述)がある。
- (37) Haggard, *op. cit.*, p. 70. (邦訳、100頁)。ハガードによれば、「彼は1937年に、一連のスケッチと非常に芸術性の高い小さな習作に基づいてこの大きな絵を描いた」という。
- (38) 《革命》に関しては、稿を改めて論じたい。
- (39) マイヤー(Meyer, *op. cit.*, p. 414)、フォレストイエ(Sylvie Forestier, *Au cœur d'un chef d'œuvre: Résistance, Résurrection, Libération de Marc Chagall*, Rennes, 1990)、ヘルト(Held, *op. cit.*) 等、《革命》を語る上で定説である。ハルシャフ、ローズ、アレグザンダー、ボーム = デュシェン、高橋、和田など枚挙にいとまがない。
- (40) 註(10)、(45)参照。
- (41) 1937年12月15日付のオバトシュ宛の手紙より、シャガールはその後《革命》に取り組んだと思われる(*Ibid.*, p. 473)。註(32)参照。
- (42) Harshav, (2004), pp. 471f.
- (43) Haggard, *op. cit.*, pp. 70-71. (邦訳、100-101頁)。
- (44) 註(48)、(33)参照。
- (45) ベンヤミン・ハルシャフ「《抵抗》、《復活》、《解放》: シャガールのアメリカ時代の傑作」、展覧会図録『シャガール——《アレコ》とアメリカ亡命時代』所収、青森県立美術館、2006年、22頁。
- (46) 和田、前掲論文、106-109頁。
- (47) ニューヨーク近代美術館館長のジェームズ・ジョンソン・スウィーニーが企画し、シャガール作品144点を展示した過去最大級の回顧展で、1946年4月9日から6月23日まで開

- かれ、その後10月24日から11月15日までシカゴ美術館に巡回した。cf. James Johnson Sweeney, ed., exh. cat., *Marc Chagall*, New York, The Museum of Modern Art, in collaboration with the Art Institute of Chicago, c1946.
- (48) 三分割される以前の《革命》に関する記録は、1940年1月パリのギャルリー・メでの個展と、42年10月～11月ニューヨークのピエール・マティス画廊での個展に出品されたことから確認できる。とくに後者では作品リストが残っており、それによると《革命》というタイトルの油彩画の制作年は1937～41年で、サイズが66×121インチ（約168×307cm）である。これは後年分割された三作品の縦のサイズと同じであり、横を合わせたサイズにほぼ等しい（《抵抗》168×103cm、《復活》168×107.7cm、《解放》168×88cm）。
- (49) Meyer, *op. cit.* [eng. tr. by Robert Allen, *Marc Chagall: Life and Works*, New York, c1964], p. 490. シャガールの娘婿マイヤーが著したシャガルに関する包括的な基本文献で、その立場からシャガールの素描を含む多くの作品のほか、写真や書簡等の画家の個人的な情報、貴重な証言などを収めている。とはいえ、場合によっては画家や家族の思い違いや、彼らに都合のよい情報に改変されることもあったかもしれない。
- (50) 註(33)参照。
- (51) 註(33)参照。
- (52) ハルシャフ、前掲論文、24頁。ここでは牛だが、ハルシャフによるとユダヤの昔話では、救世主が白いロバに乗ってやってくるという。
- (53) 1948年、彼が「偉大なユダヤ人」と称えるロシア在住の旧友が暗殺された。43年にはソヴィエト政府から「ユダヤ人反ファシスト委員会」のソヴィエト代表としてニューヨークに派遣され、シャガールと旧交を温めたばかりの俳優シュロイメ・ミホエルスである。さらにいえば、ミホエルスと共に委員会の代表としてソヴィエトから派遣されシャガールとも再会を果たしたもう一人の「偉大なユダヤ人」で、イディッシュ語の詩人イツィク・フェフェルも、52年に処刑される。これらは戦後ソヴィエトにおけるスターリン体制の反ユダヤ政策の一端をはっきりと物語るものである（Harshav, (2004), p. 630）。シャガールがこの事件にひどく傷つき、ニューヨークでのミホエルス追悼集会へ画家は長い弔電を送り、ソヴィエトのやり方を強烈に非難した（Harshav, (2004), p. 631）。
- (54) それぞれの完成年は、ハルシャフの推測（Harshav, (2004), p. 656, Harshav, (2006), p. 221）と和田の指摘（和田、前掲論文、134-141頁）、および1959年のパリ装飾美術館での展覧会のカタログ写真（exh. cat., *Marc Chagall*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1959, p. 366, 384）と1961年出版のマイヤーのドイツ語版の名著に掲載された巻末の参考図版（Meyer, *op. cit.*, no. 829-831）から、《抵抗》が1948年、《解放》が1959～61年、《復活》が1961年以降、と考えられる。特に《復活》のみはシャガールの存命中展覧会に出品していないので、晩年まで手が加えられた可能性もある。
- (55) Sweeney, *op. cit.*, pp. 8-9.
- (56) Wullschläger, *op. cit.*, p. 435（邦訳、323頁）。なお、この回顧展に先立って画家を支えた人物に、マティスの次男で、ニューヨークで画廊を営むピエール・マティスがいる。彼はフランスからの亡命作家たちの面倒を献身的にみ、展覧会を積極的に企画し、シャガールの個展も41年11月を皮切りに、アメリカ滞在中8回も開いた。シャガールにとっては経済的に助けられただけでなく、名前を広めることにも寄与してくれた人物である。また、42年8月から9月にメキシコで初演されたアメリカン・バレエ・シアターの『アレコ』の舞台美術の仕事の成功と、45年に同じくアメリカン・バレエ・シアターの『火の鳥』の仕事の成功も、彼

の名を高めるのに貢献した。とはいえアメリカで決定的な役割をもったのは46年の回顧展だったようだ。

- (57) Wulschläger, *op. cit.*, p. 422 (邦訳、327頁)。
- (58) ヤコブ・パール＝テシュューヴァ、『マルク・シャガール』Yuko Suzuki 訳、タッシェン・ジャパン、2002年、170頁。
- (59) グリーンバーグやニューヨーク近代美術館館長のバーらは、抽象表現主義をアメリカで興った美術運動でありながら、ヨーロッパの近代美術の流れを汲んだ前衛美術と位置づけ、その正当性を印象付けることに成功している。
- (60) 註(4)も参照。

出典

- 図 1, 14 F. Meyer, *Marc Chagall: Leben und Werke*, Köln, c1961.
- 図 2, 7~12, 16~21 B. Harshav, *Marc Chagall and Lost Jewish World*, New York, 2006.
- 図 3~6 J. Held, *Avantgarde und Politik in Frankreich*, Bonn, 2004.
- 図 13 『シャガール展』(北海道近代美術館他)、札幌：北海道新聞、2013年
- 図 15 *Picasso: Tradition and Avant-Garde*, exh. cat. Madrid, c2006.